Diario Sur, 27 setiembre 1986

Acercamiento crítico al cante por tonás (I)

DARLE un repaso al cante por tonás se me ocurre provechosa ocupación de cara a la historia del flamenco del que, dado el carácter primigenio de este estilo en los orígenes del cante jondo, cuántos datos se puedan aportar y cuántas circunstancias aclaratorias sea posible añadir, serán siempre convenientes.

Hay una cosa que parece clara, y es que la salida de las tonás a la luz pública es súbita y representa una cierta interpretativa con todo lo existente en la etnomusicología andaluza en los momentos de la aparición de este cante. Se ha escrito y es del saber común de todos los tratadistas y aficionados que las tonás empezaron a oírse a finales del XVIII. Por mis investigaciones pienso que su origen debe estar un poco después: a principios del XIX. Sobre este particular ya me he extendido en artículos anteriores, así que voy a profundizar en los datos históricos: los «técnicos» se los confiero a los flamencólogos, que es su asignatura y la llevan muy bien.

Y vamos a los hechos. A todas luces, toná es vulgarismo, o andalucismo si lo prefieren, del vocablo castellano tonada. Este último término tiene valor genérico y abarca a toda expresión cantable popular y de tradición oral. Toná, en cambio, se refiere particularmente al cante jondo y nada más. He aquí, pues, el primer motivo de confusión que, como es habitual en el flamenco, nos surge apenas pongamos la atención en cualquier tema de los referidos a este particular fenómeno musical andaluz.

Se acepta, creo que con poca rigurosidad, en ciertos tratadistas, ambas denominaciones, lo que trae como consecuencia contradicciones y faltas de informaciones correctas. Por ejemplo, se ha tomado la expresión «tonadas sevillanas», procedente de Estébanez Calderón, en una de sus «Escenas andaluzas», y en un «Baile en Triana» precisamente, como referencia de este «palo» primitivo del ca-te, pero se ha dejado sin precisar todo el contexto de la narración.

Efectivamente, en uno de los párrafos finales dice: «Después de esta escena tan viva, cantó el «Fillo» y cantó María de las Nievas las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el Polo Tobado...». Pero, anteriormente, en el párrafo sexto, tras hablar de la caña, escribe el citado Estébanez Calderón: «Hijos de este tronco son los olés, las tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas». Resulta evidente que debe tratarse del mismo canto (o cante) de las tonadas sevillanas, ya que la acción de la escena no ha variado ni de lugar ni tiempo y, por más señas, en Sevilla. Además, el autor de «Un baile en Triana», no se preocupa de precisar diferencias entre tonadas y tonadas sevillanas; un hombre tan meticuloso en sus descripciones —al margen de sus posibles aciertos o desaciertos flamencólogos— hubiera aclarado que eran piezas musicales diferentes.

El informador de Serafín Estébanez Calderón no estuvo muy brillante ese día, dicho sea de paso, ya que decir que de la caña (primera referencia escrita en 1831) proviene los olés y las tiranas (de los que hay noticias a finales del XVIII), no es muy correcto que digamos. Pero sigamos con las tonás, a continuación Estébanez Calderón añade: «La copla, por lo regular, es de pie quebrado...». Sobre este particular he de aclarar que se acepta como una copla de esas características, aquella en que alternan versos de cuatro (máximo de cinco) sílabas, con otros más largos. Por ejemplo una seguidilla (no siguiriya) lo es, y una serrana también, igualmente lo sería una soleariya (no una soleá). Y dice el autor que son de pie quebrado «por lo regular», para mayor abundamiento en la confusión. Desde luego el texto de una toná, o de un martinete, no es de pie quebrado nunca. Tampoco son de pie quebrado los versos de los textos literarios del olé, la tirana y el polo. Pero añade el autor a continuación: «El canto principia también por un suspiro, la guitarra o la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por mi menor (eso es flamenco desde luego); mas e es sabido que las tonás, desde siempre, hasta hor que yo sepa, son un cante sin acompañamiento musical alguno. Así que la noticia no puede ser usada como referencia de toná. Y lo de «modernas serranas y tonadas» acaba por invadirla: que las serranas fueran modernas, puede pasar; pero las tonás, no.

No se me alcanza que cante pueda ser esas tonadas sevillanas. Seguramente el autor de la narración preguntaría qué tipo de cante era y le dijeron tonadas, y así, él, lo transcribió. ¿Error del informador?: es muy posible. Acaso fueran soleares de Triana. No lo sé, la verdad; pero tonás no son.

Hay una referencia de Arcadio Larrea, que sitúa la primera noticia escrita de una toná en 1841, que no sé a qué caso particular se refiere. Conozco una de Blas Vega, en la que nos dice que Pepe de la Matrona contaba que, en la Triana de 1840, el Tío Rivas, cantaba tonás. Sea como fuera, en el libro de Richard Ford, «Manual para viajeros por Andalucpía», publicado en su primera edición en 1831, en su primer capítulo, «Generalidades», sí que tenemos una referencia clara; y aunque el dato sea indirecto, la alusión es evidente. El texto dice así: «...una Maja elegante y bien arreglada anima a todo el vecindario; todos los hombres le ceden el paso, muchos se quitan la capa, mientras los estudiantes arrojan sus capas astrosas al suelo, para que los pies lentejuelados las pisen. A las plantitas de usted..., benditas sean tus ligas..., qué compuestas estás..., vaya una majita..., más vales que toda Sevilla..., ¡qué aire, qué toná, qué ojos matadores, ay de mí!...» Son piropos, pero por lo castizo y explícito, creo que puede ser aceptada la noticia. La ortografía, en este caso, es concluyente y Richard Ford la escribe sin duda alguna. De paso, por el contexto sevillano donde discurren los hechos y por si no hubiera suficientes datos para invalidar las notas y noticias de Demófilo, en cuanto a la relación de cantaores que da en su Colección de cantes flamencos, y que según la cual, Sevilla, se inicia el cante con Silverio, que nace en 1831; tenemos, pues, una clara discordancia al existir en esa ciudad las tonás del dominio público en fechas anteriores y, digo yo, alguien de Sevilla las cantaría en tiempos anteriores a Silverio, destacando de paso la categoría estética de una toná, ya que tendría que ser algo muy particular para soltárselo a una hembra de postín.

Por otra parte, y consultado D. Antonio Mata, flamencólogo nacional, me confirma que, desde un punto de vista estilístico, las características de las tonás se pueden considerar uniformes, es decir, que es un cante, todo él, con sello propio y particular, aunque tenga sus variantes, más por ubicaciones interpretativas que por diferentes formales, como martinetes o carceleras. Considero muy importante esta situación cantable, porque representa una pureza y unicidad de apertura que aconseja proponerlo como un cante joven en su aparición, ya que aún no ha originado formas derivadas. Estimo, por ello, que la teoría de una génesis lenta y larga en el tiempo histórico, producto de acarreos musicales populares progr-sivos, no será válida. Desde luego, ya ha dejado claro Alvarez Caballero, que, cuando no hay noticias del cante, es que no hay cante, afirmación que asumo y sostengo; lo que implica, dado su característica de cante que irrumpe limpio y concreto en su origen y sin antecedentes ni por las noticias ni por la forma y que, después, por su fuerza y esencia desarrolla todo el cante jondo, y todo el cante, lo que viene de alguna forma a dar razón a mi teoría de una conexión asturandaluza que, de improviso, sobre 1811-1812, aparece en el folclore musical andaluz.

Pienso, asimismo, que este cante de las tonás, oriundo de la comarca montañosa de Ronda, debe tener algún antecedente serrano hasta que llegó a las gitanerías de Jerez, un cante perdido y que, según la regla de las mutaciones, tuvo que evolucionar muy rápidamente y en muy corto espacio de tiempo, para desaparecer después, según parece. Habría que investigar esta situación, porque hay más reminiscencia del libro «La canción asturiana», del profesor ovetense Alvarez Buylla y que publiqué en mi artículo de 14 de agosto de este año, en SUR, bajo el título de «Asturianadas y cante jondo», y que dice así: «Finalmente citaremos que en un espacio del programa «Raíces», de TVE, emitido el día 3 de julio de 1976, aparecían unas secuencias grabadas en la serranía de Ronda donde varias ancianas cantaban melodías populares que el locutor definía de ascendencia árabe y resultaba ser canciones tradicionales de la noche de San Juan, de ascendencia cristiana y de estructura arcaica medieval, que terminaban con un grito que pese a la edad y variantes locales, podía identificarse perfectamente con una forma de ixuxú...».

Cuando lo publiqué no me extendí en consideraciones a la lectura del texto en cuestión, hasta no reunir los datos suficientes; información que he solicitado a TVE y que, cuando la tenga, trataré de ampliar en Ronda. Ese ixuxú que es bable (asturiano) en castellano se escribe ijujú: grito gutural alegre y rematador de coplas norteñas y particularmente asturianas, lo que confiere a esta información una importancia capital y puede ser demostración muy oportuna de la presencia musical asturiana en la comarca de Ronda.

Ronda, de forma difusa pero persistente aparece por los orígenes del cante de manera sorprendente y aleccionadora. Y no se han valorado estas noticias porque, una a una dicen poco, pero reunidas empiezan a tomar cuerpo, presencia y existencia de una realidad que se nos ha pasado sin investigar. Citaré algunas noticias al respecto:

Richard Ford escribe en 1831: «Esta«Estas melodías morunas (?), reminiscencias de otros tiempos, se conservan mejor en pueblos serranos de cerca de Ronda...».

Recuerden asimismo mis noticias sobre las andanzas guerrilleras de los comandos de la División «Asturiana» del general Ballesteros por la serranía.

El profesor Alvarez Buylla, además de sus comentarios sobre unas canciones de la serranía anteriormente citadas, se nos dispara para decir que: «La identidad geográfica de la montaña salmantina o mallorquí, o la serranía de Ronda, con Asturias, parece sugerir o indicar con suficiente evidencia que estos vestigios constituyen restos aislados, islotes de una tradición común...».

Rafael Lafuente en su «Los gitanos, el flamenco y los flamencos», nos recuerda los cantes antiguos de octogenario Chiclanita de Cádiz, que algunos eran desconocidos para todos y añade: «Hubo otros llamados corridos rondeños que el viejo cantaor no recordaba ya».

Por úktimo citaré a Estébanez Calderón que nos dice en la misma escena de Un baile de Triana, tras hablarnos del romance del «Conde del Sol» lo siguiente: «La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco (?) todavía. Solo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda o de tierra de Medina y Jerez es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre».

Al parecer se ha pasado seguir esa línea de investigación, cuyas referencias conectan unas con otras con singular acoplamiento: conexión asturiana, Serranía o comarca de Ronda, antigüedad de los romances de la zona, de cuyos textos, fragmentariamente, nacen algunos de las tonás, el contumaz empeño de las raíces moriscas que, aunque equivocado, revela una unidad de apreciaciones, la proximidad de la citada comarca a Jerez y a la ciudad de Ronda: tomás por un lado, cañas por otro, aconsejan una revisión a fondo de los hechos, porque son muchas ya las circunstancias que se van reuniendo ental sentido. Continuaré en la segunda parte de este artículo para revisar la teoría vigente en la aparición de las tonás, que anticipo esta concebida sobre bases muy poco sólidas como podrán comprobar.

José Ruiz Sánchez
De la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo